

Acerca del soneto de Góngora «De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler»

LUIS BELTRÁN ALMERÍA
Universidad de Zaragoza
lbeltran@unizar.es

Prisión del nácar era articulado,
de mi firmeza un émulo luciente,
un diamante, ingeniosamente
en oro también él aprisionado.

Clori, pues, que su dedo apremiado
de metal aun precioso no consiente,
gallarda un día, sobre impaciente,
le redimió del vínculo dorado.

Mas, ¡ay!, que insidioso latón breve
en los cristales de su bella mano,
sacrílego, divina sangre bebe.

Púrpura ilustró menos indiano
marfil; invidiosa, sobre nieve
claveles deshojó la Aurora en vano.

Este soneto ha recibido comentarios, entre otros, de Dámaso Alonso¹, José Manuel Blecua², Wolfram Nitsch³ y Jordi Llovet⁴. Está fechado en 1620 por el manuscrito Chacón. Blecua ve confirmada la fecha en recursos estilísticos, como el recurso al hiato y a la diéresis, comunes en la etapa que va de 1612 a 1627, en la que Góngora «extremó toda su inteligencia y su sabiduría poéticas»⁵. En general, la crítica ha resaltado la dimensión artificiosa del poema. En efecto, el discurso poético gongorino alcanza sus más altos niveles de dificultad. El comentario de García de Salcedo Coronel, en 1644, se agota en traducir al castellano el contenido del poema, aunque ya señalara el problema de la diéresis. Hay muchas diéresis en el poema y, como dice Salcedo Coronel, «nunca el exceso es loable»⁶.

Pero el esfuerzo por captar el sentido literal del poema no se agota en la traducción a un castellano comprensible por el lector común. Jammes supuso que fue escrito por encargo de algún galán, porque no es verosímil pensar que un Góngora «sesentón, melancólico y endeudado» tuviera mucho interés en el galanteo de una joven dama. Blecua, en cambio, se inclina a pensar que pudo servirle de «distracción», pues observa «un tema tan poco subjetivo, tan de ejercicio virtuoso»⁷. En efecto, el poema no tiene un perfil sentimental. Es frío. Tiene un lenguaje muy rebuscado. Las imágenes son tópicas. Carece del colorido que parece reclamar la pasión sentimental. En general y para el conjunto de la obra de Góngora, los críticos han apuntado en dos direcciones: bien, el lenguaje artificioso; bien, la lectura sociológica. Los primeros han seguido las líneas trazadas por la estilística: la descripción de los hipérbatos, de las aliteraciones, de las metáforas, de las recurrencias y de los campos semánticos. Esta línea, que tiene por antecedente natural a Dámaso Alonso, es la que cultivan Blecua y Nitsch. Los segundos se han fijado en lo que podríamos llamar la lectura política de la poética gongorina. Beverley en *Aspects of Góngora's Soledades*, de 1980, ve en Góngora a un representante de la ideología de las primeras burguesías gremiales/artesanales, para quien el poema es el resultado de un trabajo manual. No era en esto totalmente original, pues ya Dámaso Alonso había señalado el carácter *orfebre* de Góngora. Nitsch participa también de esta tendencia al equiparar la artificiosidad discursiva con la violencia sexual. El mismo Blecua califica el poema de «distracción» y de «ejercicio virtuoso», lo cual supone una categoría más cercana a la artesanía del orfebre o, tal vez, a la maestría del intérprete musical que al gran arte, el arte de los grandes compositores o autores.

¹ Dámaso Alonso, *Góngora y el «Polifemo»*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1985, 7ª ed.

² José Manuel Blecua, «Un soneto de Góngora», en AA.VV., *El comentario de textos*. Madrid, Castalia, 1973, 2ª ed., pp. 52-61.

³ Wolfram Nitsch, «Prisiones textuales. Artificio y violencia en la poesía española del Barroco», *Olivar*, 5 (2005), pp. 1-14.

⁴ Jordi Llovet et ál., *Teoría de la literatura y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, 2005, pp. 121-124.

⁵ José Manuel Blecua, *op. cit.*, p. 53.

⁶ *Ibíd.*, p. 55.

⁷ Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, p. 53.

La crítica moderna de Góngora ha tropezado, como no podía ser de otro modo, con la doble tendencia de la crítica del siglo XX: o el lenguaje o lo social. Los que han tenido una sensibilidad lingüística han ido a parar al «estilo oscuro» del poeta cordobés y, a menudo, han naufragado en sus misterios. Los que han priorizado la sensibilidad social han hurgado en las contradicciones ideológicas del discurso gongorino, despreciando los problemas del «estilo oscuro» como un estorbo para sus lecturas o bien aduciendo como una contradicción más del poeta⁸.

GÓNGORA REPRISTINADO

Para explicar este soneto de Góngora vamos a partir de dos supuestos. El hermetismo de Góngora es el primero. El matiz burlesco del poema es el segundo. A favor del hermetismo del soneto juega el «estilo oscuro». Pero hermetismo es algo más que oscuridad estilística. La oscuridad es un indicio de hermetismo, pues esta estética recurre, en efecto, a la oscuridad. El hermetismo es una estética didáctica. La conciencia hermética busca la salvación, pero se ve inmersa en un entorno hostil. El universo es el escenario de una lucha eterna entre el bien y el mal. Su arma es el misterio⁹. El propio Góngora defiende en respuesta a la carta anónima de 1613 su «lengua oscura y peregrina» porque «aviva el ingenio, y eso nació de la oscuridad del poeta» y le ayuda a «descubrir lo misterioso que encubren»¹⁰. El mito de Babel ilustra la visión hermética del universo gongorino. En la gran confusión sólo el trabajo «llegado a la perfección» puede alcanzar la altura de lo clásico, la poesía latina. Éste es nuestro punto de partida para comprender este soneto.

El punto de partida habitual es muy distinto. Reza así: estamos en presencia de una bella dama, luego es un poema sentimental. Su estética es el sentimentalismo, lo que exige, sobre todo, elevación de la dama. Como dice Nitsch: «Góngora mantiene la tradición del ensalzamiento [de la dama] hasta sus últimos poemas»¹¹. Algo más precavidos resultan Jammes y Blecuá. El primero había postulado un poema de encargo¹². El segundo, un entretenimiento. Ambos eruditos ven un anacronismo suponer a un Góngora galán. Pero no rompen con el punto de vista de un sentimentalismo de corte más o menos petrarquista. Nitsch, en cambio, ve violencia,

⁸ John Beverley ve esas contradicciones de Góngora en su intento de fundir la épica y lo pastoril, la ciudad y el campo en las *Soledades*. Y tales contradicciones parecen proceder de que «el ejercicio de la literatura ha reemplazado una praxis política y militar a la que ya no tienen acceso» [Góngora y el autor del *Quijote*] (John Beverley, *op. cit.*, p. 36).

⁹ Véase, de Luis Beltrán Almería, *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos, 2002, pp. 180-188, y «Simbolismo, modernismo y hermetismo», en Luis Beltrán Almería - José Luis Rodríguez García (coords.), *Simbolismo y hermetismo. Aproximación a la modernidad estética*, Zaragoza, PUZ, 2007, pp. 93-110.

¹⁰ Antonio Carreira, *Gongoremas*. Barcelona, Península, 1998, p. 256.

¹¹ Wolfram Nitsch, *op. cit.*, p. 9.

¹² Robert Jammes, *op. cit.*, p. 265.

pasión violenta, a pesar de advertir que «si el poema antes parecía una prisión, ahora parece una puñalada que el galán da a su dama»¹³. Al menos, hay que reconocerle que vacila. También Blecua participa del entusiasmo ensalzador. «El lector puede —dice— destacar los cultismos embellecedores, brillantes, luminosos, tan típicos de la poesía de Góngora, como nácar, émulo, luciente, y el sabio encabalgamiento de endecasílabos. Un mundo de materiales preciosos, de joyería, acorde con el tema, oro, diamante, nácar, cosa muy lógica»¹⁴. Y más adelante insiste en la misma idea: «El último terceto redobla el embellecimiento, al comparar la sangre en la mano de Clori que luce más que la púrpura sobre el marfil de la India y la envidia de la Aurora deshojando claveles sobre la nieve para obtener un matiz semejante»¹⁵. Esta tarea la califica Blecua como «*represtinar* los efectos del rojo sobre el blanco, cerrando el soneto de un modo perfecto»¹⁶. Me permito subrayar el verbo *represtinar* porque es todo un síntoma de lo que Blecua está haciendo. *Represtinar* es un neologismo del erudito Blecua, arrebatado de entusiasmo por la retórica gongorina. Quien esto escribe sólo conoce el adjetivo *prístino*, sinónimo cultísimo de «antiguo, primero, primitivo, original» (*DRAE*). No recuerda haber encontrado nunca el verbo *pristinar* y menos la reduplicación *represtinar*. Dado que los diccionarios (el *DRAE*, el de doña María Moliner) no nos ayudan (desconocen tal término), habrá que tirar de suposición. Si *prístino* significa original, primitivo, *pristinar* sería originar, volver a los orígenes o quizá primitivizar. Y *represtinar* ... en fin ¡basta de desvaríos! Lo que hace Blecua tiene un nombre muy simple: justificar los tópicos e insistir voluntariamente en su belleza. Pero esta tarea es inútil. Don Luis de Góngora no precisa que ningún erudito le rebautice sus tópicos.

Afortunadamente Blecua tiene otra dimensión más allá de la de neologista. A renglón seguido de su elogio del tópico rojiblanco (púrpura – marfil) añade: «Pero lo que realmente singulariza el soneto [...] es el uso reiterado del hiato, en primer lugar, y después la frecuencia de palabras que llevan una i acentuada, lo que plantea uno de los más apasionantes problemas de fonología y poesía»¹⁷. Y, en esto, he de darle toda la razón¹⁸. Claro que, antes que un problema entre fonología y poesía (en todo caso, entre poesía y fonética), lo que plantea es un problema al comentarista del soneto

¹³ *Ibid.*

¹⁴ José Manuel Blecua, *op. cit.*, p. 55.

¹⁵ José Manuel Blecua, *op. cit.*, p. 57.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.* La observación de la relevancia de las diéresis fue formulada ya en el siglo XVII por Salcedo Coronel. Dámaso Alonso la comenta «se diría que Góngora ha querido resaltar una virtud o una violencia latentes en el designado [...] (violencia, asechanza o protesta contra un orden, un tiempo o un mérito)» (Dámaso Alonso, *op. cit.*, vol. II, p. 452). En el mismo comentario añade que «Góngora resalta así el carácter de joyita, de pequeña y preciosa galantería de este soneto que parece labor de orfebre» (*ibid.*).

¹⁸ Blecua enumera las siguientes palabras del poema con hiato o i tónica: diamante, ingeniosamente, apremiado, impaciente, insidioso, indiano, invidiosa, día, vínculo, sacrílego, divina y marfil (José Manuel Blecua, *op. cit.*, p. 58).

que debe armonizar la excelsa belleza rojiblanca con la cacofonía de las íes tónicas. Nitsch lo soluciona con la violencia, ¡a palos! Blecua vuelve a sentirse artista y nos ofrece, en todo dubitativo ciertamente, una explicación *repristinada*. Comienza por abrazar la falacia intencional («Góngora ha tenido una intención muy clara»¹⁹). La hermenéutica sabe bien que las intenciones de los autores son indemostrables y la alusión de los intérpretes a tales intenciones falaces. Pero sigamos. «Y con todas las reservas —sigue Blecua—, porque éste es siempre un terreno muy resbaladizo, creo que procede de la pura grafía de la i y de su hiriente y penetrante sonido»²⁰. Que las íes tónicas son cacofónicas parece fuera de duda. Que la clave esté en «la pura grafía» me parece otro desvarío. Blecua insiste concluyendo: «en uno de los ejemplos más felices y perfectos de toda la poesía española [...] cuya finalidad es poner en concordancia magistral los fenómenos visuales y auditivos de las íes y el pinchazo de la aguja. Aunque bien puedo estar equivocado»²¹. Aunque en la poesía alemana del siglo XVII exista una corriente de poesía visual, suponer que la explicación del fenómeno de las íes es visual —el alfiler y la gota de sangre— me parece un abuso. La dimensión gráfica del lenguaje permite ciertas bromas infantiles, pero bromas gráficas, y no añade significación al poema. Más bien, esta explicación gráfica le sirve a Blecua para desviarse del nudo de la cuestión: la cacofonía. Como dice Salcedo Coronel «nunca el exceso es loable» y aquí hay exceso. La cuestión es por qué.

En mi opinión la explicación a este problema está en la burla. El poema se burla de Clori. La sintaxis imposible, el cúmulo de tópicos sobre la belleza y la vacuidad irrisoria del contenido (una dama se pincha con un alfiler al tratar de quitarse un anillo: un motivo de risa por la doble torpeza, porque utilice un alfiler y porque, lógicamente, se pinche)²². El arte de Góngora consiste en irritar las leyes de la poesía culta: las irrita forzando la sintaxis hasta hacer necesaria una traducción para entender el poema, acumulando imágenes tópicas (han pasado más de dos siglos desde la muerte de Petrarca y en España el petrarquismo lleva ya un siglo triunfando), banalizando el contenido (una torpeza) y acumulando chirriantes sonidos (diéresis e íes). Casi dos siglos después Friedrich Schlegel llamaba a este fenómeno *ironía* y lo entendía como un tipo de parodia que ataca al género parodiado sin destruirlo. Es justo lo que hace Góngora. Dámaso Alonso describe un poema primerizo de Góngora en los siguientes términos:

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ *Ibíd.*

²¹ *Ibíd.*, p. 59. Jordi Llovet califica esta explicación de «cratilisismo», por el diálogo de Platón *Crátilo*, en que el mismo Platón sostiene que existe una relación de orden natural entre la palabra y aquello a lo que designa. Llovet recuerda que la lingüística actual ha desechado dicha creencia. Benveniste sostiene que la relación del lenguaje con su referente es convencional. Y Saussure había tratado de arbitraria esa relación (Jordi Llovet, *op. cit.*, 122 n.)

²² Jordi Llovet llama la atención sobre el hecho de que Góngora dedique el soneto «a la circunstancia absolutamente menor de que una dama se pinche con un alfiler» (Jordi Llovet, *ibíd.*, 122). En la página siguiente lo califica de «tema absolutamente trivial».

una enorme abundancia de léxico culto, extravagante ya por su acumulación, y a veces por la rareza de su uso; un amontonamiento de citas y alusiones mitológicas, expresadas en ocasiones perifrásticamente; tres distintos tipos de dislocación de los diptongos castellanos (cada tipo repetido varias veces); varias clases de violento hipérbaton, que llega a producir en la mente del lector sintagmas aparentes, erróneos²³.

Esto es lo que Schlegel llamará ironía, concepto que casa muy bien con lo que viene llamándose manierismo y que no es otra cosa que la etapa de agotamiento e irritación de la poesía elevada.

HERMETISMO Y RISA EN GÓNGORA

El mismo Góngora explicó este método defendiendo su estética, como ya hemos señalado. Lo oscuro y peregrino deberían «aviva[r] el ingenio del lector» y ayudarle a «descubrir lo misterioso.» Por lo visto, no siempre lo consigue. La lectura de la obra de Góngora que ha hecho el siglo XX se ha quedado en el estilo. Incluso, la lectura sociológica (Beverley) se funda en el estilo aunque aparente buscar otras metas²⁴. El reto de la crítica es descubrir lo misterioso: la dimensión hermética de Góngora. Ya hemos descrito el hermetismo como la búsqueda de la salvación por una conciencia amenazada que se ve inmersa en un entorno hostil. El universo es el escenario de una lucha eterna entre el bien y el mal, entre la luz y las tinieblas. Su arma es el misterio. Cascales ya atacó a su coetáneo diciendo que de «príncipe de la luz» había pasado a «príncipe de las tinieblas», fórmula que Menéndez Pelayo trastocó en «ángel de luz» y «ángel de tinieblas»²⁵. El mismo Alonso, que rechaza ese dualismo, describía en términos similares el *Polifemo*: «bajo una atmósfera iluminada por un sol radiante, en lugares ya terribles, duros y tenebrosos, ya llenos de deliciosa verdura, arden el amor y el aborrecimiento...»²⁶. En efecto, en el *Polifemo* Góngora traslada el núcleo de un relato pastoril al gran escenario hermético. La pasión, el odio y la venganza trascienden un planteamiento pastoril en un universo en el que luchan el bien y el mal y en el que se acumulan los símbolos. Ahora bien, si comparamos el *Polifemo* con el «Romance de Angélica y Medoro» salta a la vista que el dramatismo que emana del hermetismo ha quedado difuminado, borrado incluso. La guerra y la locura del conde Orlando quedan fuera del «Romance» o, al

²³ Dámaso Alonso, *op. cit.*, vol. I, p. 100.

²⁴ A una conclusión similar a ésta llegó Robert Jammes. Para Jammes el gran error es «el carácter demasiado exclusivamente formalista de la crítica, tal como la practica la generación del tricentenario» (Robert Jammes, *op. cit.*, p. 510). El legado de esta generación es «un retórico hábil y minucioso que pule sus metáforas y las ensarta, obstinadamente, en la misma tradición bimilenaria, inmutable desde Homero» (*ibíd.*).

²⁵ Dámaso Alonso, *op. cit.*, vol. I, p. 97.

²⁶ Dámaso Alonso, *op. cit.*, vol. III, p. 529.

menos, en los márgenes. Aquí vemos el otro polo de la poética gongorina: el lado alegre de la tragicomedia. El «Romance» es una composición idílico-sentimental. En un escenario idílico pastoril, el poeta ha sustraído el núcleo idílico-pastoril, con la negativa al amor de la heroína por la pasión gozosa. La crítica de los siglos XVI y XVII vio, a partir de Guarini, que el idilio pastoril tenía una naturaleza tragicómica o, si lo preferimos, joco-seria. La misma fórmula, el trascender el mundo pastoril con su utopía de la edad de oro, es el fundamento de las *Soledades*. Sin duda, las *Soledades* iban a ser el centro de la visión universal gongorina. Pero es un proyecto truncado. Quizá la razón del abandono de las *Soledades* sea una cierta conciencia de la imposibilidad de la edad de oro. Cervantes abandona el proyecto de la continuación de la *Galatea* por eso mismo. Pero supo encontrar una salida a la crítica de la utopía de los orígenes, explícita en varios momentos del *Quijote*. Góngora no encontró una solución al problema que planteaba la reivindicación de la edad de oro. El resultado es un hermetismo convencional. En cuanto hermético, Góngora es capaz de una producción de símbolos incomparable. No se conforma con producir un lenguaje de metáforas naturales, como hacen los autores coetáneos que indagan el idilio pastoril. Su lenguaje alcanza una intensa producción de símbolos. Pero, tras esos símbolos, falta un discurso trascendente. La alabanza de aldea y el repudio de la sociedad cortesana no son suficientes. Resultan ya tópicos. Por eso no es casual que los poetas españoles, sobre todo en el siglo XX, hayan reivindicado a Góngora (desde Juan Ramón Jiménez a los del 27 y más allá). En cambio, los pensadores han ignorado a Góngora²⁷. Hermetismo sin renovación es hermetismo sin salvación. La caracterización del culteranismo podrá estar mal concebida (y lo está) pero alude a una realidad: la ausencia de un contenido renovado equiparable con el nivel de simbolización que presenta la poesía de Góngora.

Góngora es el poeta de la tragicomedia inconclusa. Dámaso Alonso, y con él la crítica del siglo XX, han cometido el error de separar el Góngora serio del Góngora humorístico. Esta separación entre las dos vertientes de la obra gongorina la desnaturaliza. No permite comprender que lo culto y lo popular se funden en esta obra en su dimensión natural: la jocosidad. El soneto que ha suscitado este comentario es una muestra más de esa fusión: una anécdota torpe y trivial envuelta en lenguaje heroico.

²⁷ Entre los poetas hay una ausencia significativa: José Bergamín. Bergamín no solo es poeta. Es uno de los más penetrantes ensayistas españoles modernos. Sus estudios literarios son ejemplares y aun proféticos. Pues bien, en su magistral estudio «El disparate en la literatura española» Bergamín se pasea por la literatura áurea: Cervantes, Lope, Teresa de Jesús, Gracián, Calderón, pero de Góngora no dice ni una palabra. También me parece significativo el desinterés de Unamuno por la obra de Góngora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, Dámaso, *Góngora y el «Polifemo»*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1985, 7ª ed.
- Beltrán Almería, Luis, *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos, 2002.
- , «Simbolismo, modernismo y hermetismo», en Luis Beltrán Almería - José Luis Rodríguez García (coords.), *Simbolismo y hermetismo. Aproximación a la modernidad estética*, Zaragoza, PUZ, 2007, pp. 93-110.
- Beverly, John, «Introducción», Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 9-68.
- Blecua, José Manuel, «Un soneto de Góngora», en AA.VV., *El comentario de textos*. Madrid, Castalia, 1973, 2ª ed., pp. 52-61.
- Carreira, Antonio, *Gongoremas*. Barcelona, Península, 1998.
- Jammes, Robert, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.
- Llovet, Jordi et ál., *Teoría de la literatura y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, 2005.
- Nitsch, Wolfram, «Prisiones textuales. Artificio y violencia en la poesía española del Barroco», *Olivar*, 5, 2005, pp. 1-14.